

Le jardin de Mascarenhas : structure de bord et lieu de tensions dans *La frontière* de Pascal Quignard

L'histoire de *La frontière* raconte les événements qui sont à l'origine des étranges *azulejos* qui donnent au jardin du palais de Fronteira, à Lisbonne, toute son originalité.

L'histoire se situe après la restauration de l'indépendance du Portugal qui met fin en 1640 sur à la souveraineté espagnole. À la férocité des jeux politiques s'ajoute celle des pratiques culturelles de la société lisboète, comme les corridas, ce qui donne un cadre de violence au déroulement de l'action. Celle-ci pourrait se résumer au très classique *triangle amoureux* dans lequel le rival, Jaume, tue secrètement le mari de la femme qu'il désire, Luisa, et réussit à devenir son amant. Cependant quand Luisa apprend la vérité sur la mort de son mari de la bouche même de Jaume, elle castré celui-ci et se suicide. La castration entraîne le suicide de Jaume. Le suicide marque le dénouement d'une action où le désir sexuel est indissociable de la violence et de la mort. La castration signifie l'intransitivité radicale du désir, son accomplissement en négatif, le vide qui se dresse au bout de sa ligne comme sa visée au-delà des objets. Le thème et le drame de la castration hantent le récit et sont polarisés par le personnage féminin : traumatisée dès la puberté par l'accident subi par son ami Afonso lors d'une corrida, Luisa opère la castration sur son amant pour venger sa castration à elle qui a été cruellement privée de l'instrument de sa jouissance par le meurtre de son mari.

Le jardin du comte de Mascarenhas se situe au début et à la fin de l'intrigue amoureuse. Sa construction accompagne l'histoire tragique des trois personnages principaux. Entre-temps vingt-cinq ans se sont écoulés, le roi du début de l'histoire, João IV, ayant été remplacé par son fils, Pedro II. Le jardin n'est pas le lieu de l'action, il est juste le lieu de son déclenchement et celui qui recueille ses restes sous la forme des *azulejos*. Ceux-ci sont le substitut artistique d'une série de vengeances que le roi a réussi à arrêter. Ayant appris la mort de Jaume, le comte de Mascarenhas se prépare à la

venger. Décidé à éviter le désordre de guerres privées au sein de l'aristocratie, le roi Pedro le prie de renoncer à la vengeance et le fait marquis de Frontière. Mascarenhas décide alors de se venger quand même en faisant faire des *azulejos* scandaleux qui exhibent la violence du désir.

Le scandale des images se doit à leur référent précis : l'histoire du roman indiquée dans ses détails les plus sordides. C'est dire que les *azulejos* exhibent ces restes de la narration qui, étant superflus dans la syntagmatique narrative, apparaissent comme les déchets de l'action. Mais la dimension aléatoire et contingente des détails insignifiants ou a-signifiants est contrecarrée par leur pouvoir d'indiquer le référent, si bien que tous ceux qui regardent les *azulejos*, reconnaissent l'événement réel qui y est présenté.

L'écriture de Quignard valorise et met en relief le détail en tant qu'impossible à assimiler dans ses formes et catégories narratives. Le détail est le petit objet perdu qui, errant dans les franges narratives, donne tout son poids à ce qui est raconté. Ce qui enracine les *azulejos* dans le réel, ce sont des détails comme le pubis rasé et tatoué d'une femme ou les figures féminines qui excrètent¹. Quignard appelle ces détails les *sordidissima* et les définit comme *ce qui tombe sous les yeux dans la brusque marée descendante de la moisissure culturelle* (Lapeyre-Desmaison 2001:176). Les *sordidissima* sont ces objets que le groupe social ne grave pas dans sa mémoire, des objets sans valeur, sans catégorie et sans signification, des riens qui matérialisent pourtant la singularité du désir, ce reste de libido qui résiste féroce, tel un *singularis porcus*², à l'aliénation du sujet aux liens familiaux et sociaux, au dressage, à la domestication.

Les *sordidissima* désignent le reste qui tombe des opérations d'inscription culturelle des êtres et des choses et qui, tout en gardant la relation de référence au sein de la relation de signification, empêche le réel d'un événement d'être entièrement aliéné à la syntagmatique narrative; c'est le reste qui résiste à la réduction du roman à la catégorie du genre et à la coïncidence de la littérature avec la parole ; le reste qui fait

¹ Dans la chanson « Quand ma maîtresse chie », composée par Jaume et Grezette après que Jaume a vu Luisa évacuer dans le jardin de Mascarenhas, il y a un détail, juste un détail, qui fait comprendre à Luisa que c'est d'elle dont parle la chanson. (cf. 1992 :34).

² D'où vient le mot de sanglier ? De *singularis*. *Singularis porcus*. Le porc qui préfère être seul.

Qui ne veut pas être rose.

Le porc qui déteste le happy end.

Qui préfère au happy end le fond de la forêt. Qui entend rester seul au fond du fond du monde. Le solitaire loin des carcasses, des périphériques, des laies. (1998 :227)

objection à l'élévation du sujet à la condition mythique de héros dans laquelle le groupe social contemple son image idéale. C'est pourquoi les *azulejos*, qui captent les détails narratifs du récit, causent un malaise collectif représenté par la gêne du roi qui, interrogé sur la signification des images, ne peut répondre sans que son interprétation ne vienne buter contre la consistance inclassable et insublimable de leur référent (cf.1992 :86-8). *Le référent pour moi est originaire. Aucune hypostase culturelle ne vient le combler. Rien ne le sublime* (Quignard in Lapeyre-Desmaison2001 :81).

Mais le sordide n'apparaît pas seulement sous forme de détails et d'objets de peu. Il apparaît aussi dans l'action décisive qui divise le roman en deux moitiés.

Il est facile au sordide de se glisser dans le sauvage. Rejetés dans les marges de la culture, les *sordidissima* présentent une structure de bord qui établit une continuité entre la culture et la nature, entre l'humain et l'animal, sur laquelle se déploie la prédation. Dans la scène cruciale du récit, lorsque Jaume tue Oeiras au cours d'une chasse, l'identification du chasseur avec le sanglier qu'il poursuit figure l'oscillation de l'homme entre culture et nature, en tant que son désir radical en fait un solitaire – un *singularis porcus*. Jaume attaque Oeiras au moment où celui-ci est sur le point d'attraper le sanglier et il ne le tue qu'au moment où le fauve a mis Oeiras dans un état où il ne reste à Jaume qu'à lui asséner le coup fatal. Ensuite il tue le sanglier. Oeiras a été mis à mort par l'action solidaire de Jaume et du sanglier. Mais Oeiras et le sanglier se rejoignent en tant que proies de Jaume, le sanglier ayant été dépecé alors que le cadavre d'Oeiras a été recomposé (cf.1992 :46-7).

La position centrale fracturante de cet épisode dans le roman suggère que, pour Pascal Quignard, l'ordre narratif est engendré par une dynamique de conflit qui a un référent : la prédation proto-humaine. Tout récit est un récit de chasse. L'universel narratif (sa sémantique invariante) consiste dans la succession de trois verbes – *vini, vidi, vici* – qui disent au passé simple la succession des trois pas de la prédation : poste, guet, bond (cf.2002a :152-3). La mise en forme narrative est la mise en ordre de la violence fondatrice par laquelle l'humain s'est constitué dans le prolongement de la férocité animale au-delà des limites de l'instinct. En verbalisant la prédation, le récit est forcément mensonger, car l'énonciation ne peut être assurée que par le survivant-meurtrier (Jaume). Aussi Jaume transforme-t-il le meurtre qu'il a commis en un conte dont il est le héros. Tout récit dissimule la prédation qui le cause en contenant et en stabilisant dans la forme narrative la force du fauve et la voracité de la vie. Mais la différence entre ce que tait le conte et ce que raconte le roman souligne que la position

centrale de la scène de chasse correspond à la remontée en surface de ce qui devrait rester caché en profondeur pour que soient possibles (et vraisemblables) la parole du narrateur-personnage et la circulation du récit dans la société lisboète (cf.1992 :48). Ce qui devrait rester caché par le tissu verbal mais fait surface, c'est le référent, le réel du référent qu'aucune signification ne peut voiler : le fauve. L'effet de la remontée de la prédation à la surface du discours du narrateur, c'est moins l'agencement explicite du conflit narratif sur les pôles du prédateur et de la proie que la déstabilisation de la forme narrative par le fauve. Certes la scène de chasse signale l'appartenance du roman à l'archétype narratif de la prédation : tout récit est un récit de chasse. Mais, en même temps, elle provoque une crise du récit par l'introduction du fauve au sein de l'ordre narratif. Toute centrale qu'elle est, la scène de chasse est surtout un bord, une frontière et un point critique où l'irruption du fauve (le réel) vient détotaliser le récit (langage). Il y a roman là où le conte est mis à mal, là où l'armature narrative défaille. Le roman est l'ouverture du récit au réel, à l'impossible à contenir dans la forme signifiante, à cette force originaire qu'est le désir du prédateur. Le roman dévoile la présence du fauve sous la logique narrative. Or le fauve est l'inclassable, le singulier. Il est le sanglier, le solitaire, l'agression de la nature animale et asociale de l'homme que la collectivité rejette comme ce qui lui est intolérable : *Tel est le vœu social : retailler l'origine, nier l'animalité souche, rompre avec la communauté naturelle* (2005a :34). C'est pourquoi les *azulejos* qui figurent des animaux à visage d'homme sont encore des images sordides. Aussi le roman, qui, selon Quignard, recueille ce qui est impossible à dire aux autres genres (cf.1989a :85), est-il *le lieu où recueillir tous les sordidissima – les choses grossières et concrètes. Le lieu du parfois, des choses indignes et des mots bas* (idem :idem).

Le lieu des *azulejos* est le jardin du comte de Mascarenhas. Ce personnage a une fonction de médiation entre le triangle amoureux et le roi. Ayant été un des conjurés, Mascarenhas est très proche du roi et aussi très ami de Jaume, officier français venu aider les nobles portugais à rétablir l'indépendance de leur pays. Mascarenhas se situe entre les forces centripètes de l'ordre que le roi représente et les forces centrifuges du désir et de la violence que Jaume incarne. Son jardin est le lieu paradoxal où les deux types de forces se rencontrent, le lieu d'une tension essentielle.

Le jardin se situe loin de Lisbonne, dans un endroit sauvage sur lequel il est ouvert. Il s'agit donc d'un jardin bâti dans la périphérie du monde social et faisant bord,

ou frontière, entre *polis* et *a-polis*. La cour comprenait mal cette structure de bord et aurait préféré un jardin fermé circonscrivant un espace social à l'abri de l'espace sauvage. Le jardin est ce par quoi Mascarenhas ne s'intègre pas tout à fait à la cour. C'est son rêve, autrement dit ce qui, du désir, est impossible de partager, son secret. Lieu de rencontre sociale, le jardin est aussi le lieu de la rencontre manquée entre le sujet et le groupe. Le sommeil du roi, qui dort tout seul dans le jardin, présent parmi ses sujets mais éclipsé dans son rêve, signifie l'inconsistance des rapports sociaux, le retour de l'ordre à la scène primitive, irreprésentable et féroce d'où il provient. Le sommeil du roi dans le jardin est la condition de l'éveil de la violence du désir sexuel. C'est ce qui se passe lorsque l'image de Luisa accroupie en train de déféquer derrière un buisson fait naître en Jaume un désir fasciné et indéracinable qui aboutit à la mort d'Oeiras, de Luisa et de Jaume. Le sommeil du roi, c'est le réveil du fauve³.

Alors le jardin et la demeure de Mascarenhas n'étaient pas encore achevés, tout était en chantier, en état fragmentaire. Cependant ces fragments avaient le tout à l'horizon. Mascarenhas *voulait concentrer dans son jardin les océans, les terres émergées et les étoiles* (1992 :19). Le jardin devait être un petit cosmos, un univers en miniature. Mais il s'avère qu'un cosmos en miniature n'est pas un tout consistant mais plutôt un assemblage instable de parties, de morceaux, de bouts, de restes. Les fragments de chantier se distinguent mal des ruines. C'est ce que l'on déduit des explications de Mascarenhas. Son rêve, dit-il, est de dérober à la nature – nuages, vent, plantes, animaux, océans, soleil, lune, continents – leur noyau insaisissable : leur mystère, leur trésor, leur pouvoir de transformation, ce que Quignard désigne ailleurs *l'indéductible du monde* (2002a :126). C'est ce dont le roi rêve et que Mascarenhas appelle *le morceau de vie*. Le morceau de vie, *cette lumière qui transmigre de vivants en vivants* (1992:22), est de nature sexuelle ; c'est la lumière qui entoure les sexes lorsqu'ils se dévoilent. La vie humaine – la culture, la civilisation – est une défense contre le morceau de vie, qui tâche de voiler cette lumière singulière et impersonnelle, et c'est pourquoi nous sommes des ombres, des ombres errantes. L'œuvre de Quignard ne cesse pas de dire que le morceau de vie est le reste qui tombe aux abords du langage; que le langage, la culture, les liens sociaux et signifiants nous ont extrait le morceau de vie qui cause nos désirs et que nous poursuivons inlassablement dans le corps de nos partenaires sexuels. Mascarenhas rêve de s'emparer de cet objet perdu et de le

³ À force de combattre à mains nues les taureaux, Monsieur de Jaume jugeait qu'il en avait acquis l'entêtement et le courage. Il croyait s'être associé une part de leur force (...) (1992 :65).

circonscrire, de lui aménager une place. Le jardin est le lieu paradoxal où l'insaisissable est saisi sous forme de bouts d'espèces animales et végétales arrachés à leur milieu naturel et mis *hors d'usage*, parqués et offerts à la contemplation. Ils constituent une collection, c'est-à-dire ce par quoi des catégories et des essences sont ramenées à peu de chose, à des objets singuliers qui donnent corps à ce qui dans le désir subjectif est radicalement singulier, asocial, déchet d'idéal.

Le jardin se veut un paradis au sens étymologique : le persan *apiridaeza*, le vieil hébreu *pardès*, le grec *paradeisos* signifient enclos, cet enclos n'étant ni le lieu du bonheur idéal ni celui de l'idéal du bonheur. Rien de paisible ou d'amène ne lui est associé.

Paradisique définit tout ce qui est clos de palissades.

Le parc où les fauves sont resserrés forme un zoo sacré. Ce sont les dieux eux-mêmes dont on isole la force, la férocité, les cris, la faim extrême. C'est le jadis clos de murs (2005 :169).

Ouvert sur l'extérieur sauvage de la forêt, la structure de bord du jardin de Mascarenhas met cet extérieur en son enclos, sous la forme du hurlement des fauves :

Les ménageries étaient remplies d'animaux qui ne possédaient pas encore de nom et qui hurlaient (1992 :86)

Le jardin est le lieu de la férocité contenue, où l'on peut regarder en sûreté la voracité du prédateur archaïque:

Dans le plan d'eau le marquis de Fronteira avait fait mettre cinq crocodiles qui croquaient des galions qui avaient la taille d'un enfant et qui voguaient dans le vent du soir, surmontés de petites bougies (idem :idem).

Que sont les animaux et les plantes mis hors d'usage, parqués et exhibés sinon leur élévation à la condition d'œuvres d'art ? Le jardin, c'est de l'art et l'art a comme modèle et programme le projet impossible de Mascarenhas: isoler le morceau de vie de la seule façon possible : par la multiplicité des restes, des ruines, des *sordes*. Le jardin est ainsi l'équivalent des vieux jouets collectionnés par Édouard dans *Les Escaliers de*

Chambord ou tout simplement de la conception quignardienne de l'écriture comme mise hors d'usage de la fonction de communication du langage parlé : la mise au silence du langage. L'ombre de la mort adhère aussi bien à la littérature, langage taciturne, qu'aux jouets de jadis, *ligne de front* devant l'irreprésentable (cf.1898 :123), qu'au jardin sauvage. Ce sont des objets paradoxaux, lieux de tension, qui se tiennent au seuil de la scène primitive invisible, irrémédiablement perdue, toujours poursuivie comme une proie incapturable dans le rêve, l'art et le désir sexuel.

C'est ce que signifient les statues qu'Oeiras avait donné à Mascarenhas pour orner son jardin :

Il y avait une Diane de marbre blanc qui visait avec la lance l'air, le ciel du soir, le néant. Ou encore un grand Cupidon ailé qui visait avec sa flèche le vide de la toile. Un dieu Orphée qui jouait de la viole et poussait du bout de l'archet le néant. Un Brutus qui pointait avec sa petite dague le néant. Un grand Priape de marbre qui plongeait l'extrémité de son sexe vigoureux dans le néant et l'air et le silence. (1995 :37).

La forme phallique des statues souligne ce que l'histoire même signifie : ce à quoi le désir vise, son objet ultime, c'est le vide, le vide au-delà du langage, des corps, de l'objet d'amour. Le désir vise la scène primitive, que nous approchons dans le rêve et rejoignons dans la mort, celle qui comble *les petites morts* orgasmiques.

De même les *azulejos* portent l'ombre de la mort. Comme tout art, ils sont une passerelle qui franchit le précipice entre les images et le néant (cf.2002 :73). Aussi sont-ils bleus⁴ parce que *les ombres sont bleues* (1992 :87). Par rapport aux statues phalliques, les *azulejos* scandaleux précisent que l'intransitivité du désir se fonde sur la voracité de la vie dont la férocité du prédateur est le paradigme. Mais en même temps les *azulejos* s'opposent aux statues comme la gêne à l'ornement et créent une tension de plus dans le jardin. Ils gênent parce qu'en tant que restes survenus de la castration (pubis féminin rasé, femme qui évacue), leur référent argumente contre la forme idéale et virile des statues dont la signification conventionnelle est inscrite dans la culture. La tension entre les *azulejos* et les statues prolonge dans le jardin la tension entre roman

⁴ 'Azulejos' dérive de 'azul' qui signifie 'bleu' en portugais.

(reste, référent, fauve) et récit (totalité, signification, ordre) - ce qui conduit à voir le jardin de Mascarenhas comme une figure de l'écriture littéraire selon Quignard.

Bibliographie

Lapeyre-Desmaison, C. (2001) *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Flohic

Quignard, P. (1989) *Les escaliers de Chambord*, Paris, Gallimard

Quignard, P. (1989a) "La déprogrammation de la littérature (entretien)", *Débat*, 54, p.77-88

Quignard, P. (1992) *La frontière*, Paris, Gallimard

Quignard, P. (1998) *Vie secrète*, Paris, Gallimard

Quignard, P. (2002) *Les ombres errantes*, Paris, Gallimard

Quignard, P. (2002a) *Sur le jadis*, Paris, Grasset

Quignard, P. (2005) *Les paradisiaques*, Paris, Grasset

Quignard, P. (2005a) *Sordidissimes*, Paris, Grasset